

Bouko, C. (2010). "La citation postdramatique du Roi Lear et de La Tempête de William Shakespeare : vers un modèle de la citation intersémiotique". In F. Fix (Dir.), La Citation dans le théâtre contemporain (pp. 39-46). Dijon: Editions universitaires de Dijon.

Un paradigme

Selon différents théoriciens (Guénoun, Lehmann, Ryngaert, etc.), la fin du vingtième siècle se caractérise par l'émergence de nouvelles formes théâtrales, marquées par la contamination des pratiques (théâtre, danse, musique et arts plastiques). Lehmann inclut ces formes dans un paradigme de « théâtre postdramatique » (Lehmann 2002), qui signe la fin du texte comme élément central de la représentation. Le drame se situe au même niveau que les autres signes du spectacle. Une dramaturgie visuelle se développe ; celle-ci suit une logique propre et non plus une logique au service de la fable.

Si de nombreuses réalisations postdramatiques sont créées par des artistes totaux qui prennent en charge toutes les composantes du spectacle, certaines créations convoquent des œuvres majeures du répertoire. Les pièces de William Shakespeare les séduisent particulièrement.

Une forme de citation spécifique naît de la confrontation entre l'esthétique postdramatique et le texte shakespearien. L'étude de celle-ci constitue l'objet du présent article. Notre analyse se penche plus précisément sur les enjeux spectatoriels que ce procédé intertextuel implique.

Deux spectacles

Nous nous intéressons à deux créations : *Le Roi Lear* par Jan Lauwers et *Tempest II* de Lemi Ponifasio.

Plasticien de formation, Jan Lauwers s'est surtout fait connaître par son œuvre théâtrale pluridisciplinaire pionnière créée à Bruxelles avec sa compagnie Needcompany. Ses créations sont jouées sur les scènes internationales. Dans son travail sur *Le Roi Lear*, Jan Lauwers conserve pour une grande part le texte original. C'est essentiellement le cinquième acte qui fait l'objet de l'analyse : le drame shakespearien est cité sous forme d'une performance.

Dans cet acte, le dispositif scénique est saturé d'informations : le son des armes, des pleurs, etc. sont produits par certains performers, tandis que d'autres tentent de faire entendre leur texte par-dessus la profusion de sons. La dimension performantielle est ici mise en évidence ; l'énergie de la performance physique supplante la signification linguistique.

Lauwers développe un point de vue personnel concernant la « dimension tragique hors normes » dont est souvent qualifiée la pièce shakespearienne. D'après lui, le dramaturge se manifeste ici plus que jamais comme un artiste qui suscite l'affrontement entre la matière et le contenu, afin de dégager un sens nouveau. C'est cette confrontation entre forme et contenu au sein de l'image scénique qui intéresse particulièrement Lauwers. Dans le cinquième acte du *Roi Lear*, le drame shakespearien devient un *matériau-citation* avec lequel Lauwers crée des « images-limite »¹. La citation lauwersienne interroge les modalités de l'expression : le cœur du spectacle réside dans la confrontation entre deux registres - le drame shakespearien et la performance.

¹ « Ce que je recherche dans mon œuvre théâtrale, c'est l'instant où la forme et le fond se muent en une image 'absolue', loin de toute anecdote ou narration. Des moments où le temps semble figé et où l'image se grave dans la mémoire. C'est ce genre d'images que j'appelle des images-limite. »¹, LAUWERS, Jan, <http://www.needcompany.org>, consulté le 26/01/08

Né dans les îles Samoa, Lemi Ponifasio se frotte aux arts scéniques en Nouvelle-Zélande, puis en Asie et en Europe. Ses spectacles, situés au croisement du théâtre, de la danse et des arts visuels, comprennent une forte dimension rituelle et politique. En 1995, Ponifasio fonde la compagnie MAU, dont le nom évoque les mouvements en faveur de l'indépendance des minorités du pacifique. La diffusion internationale de ses spectacles fait partie intégrante de son esthétique : leur force provient notamment de la confrontation entre les cultures occidentale et océanique (cfr infra).

Dans *Tempest II*, Ponifasio travaille tant sur l'expression que sur le contenu. L'œuvre originelle est citée sous ces deux aspects. Dans cette création, le drame a pris la forme d'un « crypto-récit » (Louppe 1997 : 266), porteur d'une référence latente. L'esthétique dramatique a totalement cédé la place à la performance. Le texte shakespearien se prête particulièrement à une telle transposition : énigmatique, il contient une part importante de surnaturel et est considéré par beaucoup comme une allégorie des sentiments humains. Tout comme au sein de *Tempest II*, la chanson y occupe une place non négligeable. Du point de vue du contenu, l'univers élisabéthain est transposé aux réalités du peuple maori. Six ensembles se frottent dans *Tempest II* : les codes de la performance et du drame latent ainsi que la fable élisabéthaine et le contexte politique de l'Océanie contemporaine. Deux esthétiques spectaculaires, deux régions du monde et deux temporalités. Celles-ci se confrontent dans deux discours, à savoir le proto-discours dramatique shakespearien et le méta-discours performantiel du Pacifique.

L'exploration postdramatique du *Roi Lear* et de *La Tempête* au sein de ces deux créations rejoint la définition de la citation proposée par Patrice Pavis. Celle-ci est évoquée dans le point suivant.

Trois définitions

Pavis (Pavis 2004 : 47-48) fournit une triple définition de la citation. Les trois approches de la notion concernent chacune un pôle de la représentation : la dramaturgie, le jeu de l'acteur et la mise en scène. Au niveau dramaturgique, la citation est essentiellement synonyme d'*extraction* d'un ou de plusieurs éléments textuels insérés dans une œuvre allogène.

La citation au sein du jeu de l'acteur met à mal la construction fictionnelle du personnage : l'apparente improvisation fait place à une attitude réflexive du comédien vis-à-vis du rôle qu'il crée. Les conditions d'énonciation sont exhibées. L'acteur renforce ainsi la relativité de la parole et du personnage théâtraux, mise en évidence par Anne Ubersfeld il y a longtemps déjà (Ubersfeld 1996 : 57). Ces deux types de citation se rejoignent ; tous deux amorcent une recherche scénique sur l'origine du discours théâtral.

La troisième définition concerne la mise en scène. Au-delà d'allusions à des réalisations précédentes, la mise en scène toute entière confronte parfois deux univers. Un mécanisme de *modulation* se produit alors :

« La citation (lorsqu'elle n'est pas un simple jeu ou une manière d'afficher sa culture) raccroche la pièce à un univers différent, lui donne un éclairage nouveau, souvent distancié. Elle ouvre un vaste champ sémantique et modalise le texte où elle s'introduit. A la limite, elle produit un effet de miroir pour la pièce renvoyée sans cesse à d'autres significations. » (Pavis 2004 : 48)

Le traitement postdramatique du répertoire shakespearien étudié ici obéit à cette définition : l'ouverture sémantique modifie les habitudes de réception et invite le spectateur à réfléchir sur celles-ci. Tant au niveau du contenu que de l'expression (cfr supra), *Le Roi Lear* et *Tempest II* interrogent les habitudes spectatorielles.

Nous posons l'hypothèse suivante : cette troisième forme de citation s'apparente à un processus de « traduction intersémiotique » (Helbo 1997 : 24). Ce modèle, développé par André Helbo, est principalement exploité pour étudier les rapports entre le théâtre et le cinéma. La théorie de la traduction intersémiotique permet d'aborder la citation postdramatique – et plus généralement contemporaine - sous un angle encore peu exploité.

Citation et traduction intersémiotique

La traduction est généralement abordée du point de vue intrasémiotique car elle concerne le plus souvent la translation de signes linguistiques en autres signes linguistiques. Les études portant sur la citation théâtrale sont également communément intrasémiotiques.

La traduction intersémiotique constitue un polysystème : elle implique la transposition de signes (linguistiques, visuels, etc.) vers des signes d'une autre nature.

Cette forme de traduction concerne essentiellement le transfert d'une œuvre complète d'un registre à un autre (une pièce de théâtre vers un film, etc.). On peut néanmoins la limiter à certaines composantes (un passage ou une thématique par exemple). Dans ce dernier cas, la traduction rejoint la notion de citation. Celle-ci peut être qualifiée de *citation intersémiotique*. Cette approche polysystémique convient particulièrement à la citation postdramatique : le texte shakespearien est cité au moyen de procédés non linguistiques.

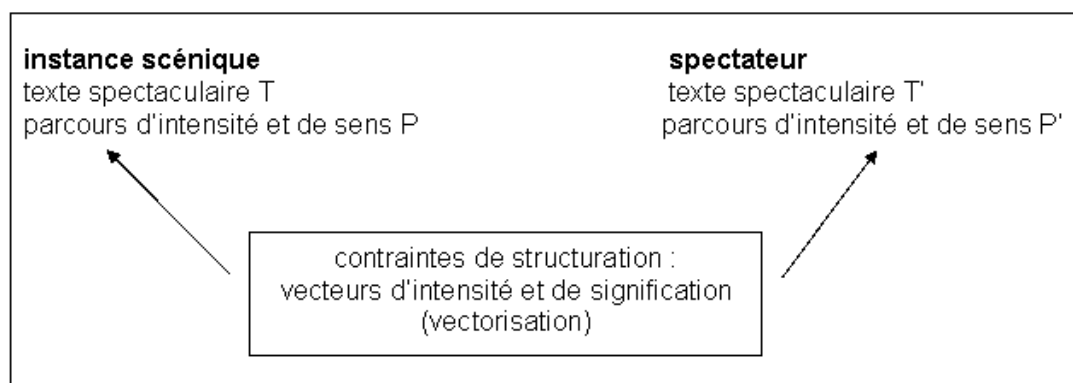
La théorie de la traduction intersémiotique se fonde sur une approche de la communication spectaculaire en tant que processus coopératif. Les implications épistémologiques sont rapidement évoquées dans le point suivant.

Le processus coopératif

L'hypothèse de la communication transparente d'un message du destinataire vers le destinataire a été invalidée depuis longtemps par les études sémiologiques. Les recherches actuelles (De Marinis, Eco, Helbo) ont démontré que le destinataire n'est pas seulement confronté à un système de signes qui lui est proposé ; il *crée* véritablement son propre système signifiant sur base des signes émis par l'instance productrice. A la notion de linéarité du processus sémiotique – du producteur vers le spectateur -, Helbo substitue l'hypothèse d'une double production de systèmes signifiants : l'instance productrice et le spectateur produisent tous deux leurs propres systèmes signifiants, appelés « textes spectaculaires ».

La théorie de la vectorisation formulée par Pavis (Pavis 2005) est complémentaire au modèle de Helbo. Elle met en évidence la coprésence d'activités cognitives et sensorielles. Lors de la production des signes du spectacle, l'instance scénique met sur pied deux types de parcours qui se combinent : des parcours de stimulation sensorielle et des parcours de sens. Tous correspondent à des *promenades* structurées à l'intérieur de la représentation. Libre au spectateur de créer ses propres chemins. Selon qu'ils soient au service de la performance ou de la fiction, Pavis nomme ces parcours respectivement vecteurs d'intensité et vecteurs de signification. Cette distinction est particulièrement pertinente dans le cas de créations postdramatiques car elle permet de prendre en compte la performance en tant que telle, autonome par rapport au contenu dramatique. Lorsque la physicalité de l'énonciation est mise en évidence dans *Le Roi Lear* ou dans *Tempest II*, le corps crée un langage non dramatique que la distinction entre les deux types de vecteurs permet d'étudier.

La combinaison des deux modèles peut être schématisée comme suit :



Simultanément, destinataire et destinataire élaborent leurs systèmes signifiants qui composent respectivement les textes spectaculaires T et T'. Ceux-ci ne sont pas contraints de se rejoindre ; l'autonomie de réception du spectateur est assumée.

Citation et compétence

L'intégration des *compétences* du spectateur est inhérente au modèle du processus coopératif : le spectateur ne « reçoit » pas passivement un message mais a recours à ses compétences pour aborder les signes qui lui sont présentés sur le plateau. Dans une perspective sémiopragmatique, Umberto Eco a particulièrement étudié la notion de compétence. Selon le théoricien, les compétences du destinataire renverraient à un savoir - des « mondes possibles » rassemblés dans son « encyclopédie » - qui se structurerait sous la forme de « scénarios » (Eco 1985 : 104). Ces derniers correspondraient à des structures de situations stéréotypées rencontrées auparavant par le destinataire et par lesquelles il appréhende les situations nouvelles. Les concepts développés par Eco peuvent être couplés à la notion d'horizon d'attente de Jauss (Jauss 1972) : qu'elle soit littéraire ou spectaculaire, l'œuvre crée une attente car elle s'insère dans un contexte de références, de systèmes de valeurs, etc. Toute création entre en relation avec les spectacles précédents, qui font partie de l'encyclopédie du spectateur.

La prise en compte de la compétence du spectateur constitue une donnée centrale de la citation postdramatique. L'approche de l'intertextualité par Michaël Riffaterre rejoint notre modèle centré sur les compétences du spectateur. Ce dernier la définit comme la perception *par le destinataire* de résonances entre plusieurs œuvres. L'enjeu de l'intertextualité ne réside pas ici au niveau de la production mais de la réception : il n'y a pas d'intertextualité si le spectateur ne la repère pas ; elle dépend ici directement de ses compétences.

Le Roi Lear et *Tempest II* manipulent des compétences semblables. Ces dernières concernent les conventions spectaculaires propres au drame et à la performance ainsi que la fable shakespearienne. En créant un langage non dramatique pour citer l'univers du dramaturge, ces spectacles privent le spectateur de ses repères – liés à ses horizons d'attente – et l'invitent à interroger ses habitudes de perception.

Au-delà de la modification des habitudes de perception, Lauwers et Ponifasio confrontent également les contextes culturels. *Tempest II* se caractérise par la coprésence du proto-discours shakespearien et du métadiscours du Pacifique. Le spectacle trouve sa force dans ces références multiples. La compétence culturelle du spectateur fait partie intégrante de la dramaturgie du travail de Ponifasio. Les contextes socio-historiques de l'œuvre initiale et de l'œuvre d'arrivée entrent en dialogue avec une troisième dimension culturelle, à savoir le

passé colonisateur des pays d'origine de la plupart des spectateurs². Les modalités de confrontation de ces contextes culturels sont abordées dans les points suivants.

Citation isotopique

Que reste-t-il de l'œuvre de William Shakespeare dans *Tempest II* ? Distinguons dans un premier temps le spectacle en tant que tel et les éléments extérieurs. La notion de paratexte auctorial formulée par Gérard Genette peut convenir au fait spectaculaire. Ce dernier distingue le péri-texte et l'épi-texte³. Tant le péri-texte que l'épi-texte du spectacle font explicitement référence au dramaturge. Le titre constitue assurément la première citation. Le programme qui accompagne le spectacle se réfère également à l'œuvre originale. Ces deux premières indications font écho au contenu encyclopédique du spectateur, qui est ainsi invité à prendre l'œuvre shakespearienne comme cadre de référence. Le paratexte active ainsi des horizons d'attente déterminés.

La dimension textuelle de *Tempest II* est très limitée : le texte de Shakespeare est totalement absent ; les paroles – non traduites – de la cérémonie maori constituent les seuls fragments textuels. Les isotopies inscrites dans l'œuvre originale sont au cœur du processus de citation. Les thèmes de la vengeance, du pouvoir ou du pardon sont conservés ; le caractère allégorique des personnages est amplifié. Loin de la logique dramatique, les performers incarnent de véritables *figures*.

La traduction intersémiotique constitue un processus « oblique » (Helbo 2006 : 91) : l'instance citante sélectionne, accentue ou minimise les isotopies qu'elle entend citer. La manipulation des isotopies originales obéirait à une constante : les isotopies littérales seraient négligées en faveur d'isotopies supérieures. Il apparaît que la citation postdramatique, en ouvrant le champ sémantique (cfr supra), produit naturellement des isotopies d'un niveau supérieur. Les signes postdramatiques sont essentiellement non linguistiques et s'apparentent ainsi fréquemment à un « non-langage »⁴ (Fontanille 1995 : 24) qui favorise les isotopies allégoriques. Pour Helbo, ce processus de modulation des isotopies place le spectateur en son centre car il revient à modifier la vision du monde originale en fonction de l'encyclopédie de celui-ci. L'activité spectatorielle consiste pour une grande part à manipuler ces isotopies, dans un mécanisme de « méta-abduction » (Helbo 2006 : 72).

Citation et méta-abduction

Selon la théorie de la communication théâtrale comme processus coopératif, le spectateur procède par abductions : sur base de son encyclopédie, il émet des hypothèses quant aux isotopies valides pour chaque représentation. Lorsque celle-ci comprend des éléments cités, le processus se transforme en « méta-abduction », autrement dit en une mise en rapport du proto- et du métadiscours. Deux « rives » sont ainsi connectées par le « pont » encyclopédique.

La méta-abduction est relativement transparente dans *Le Roi Lear*. L'encyclopédie spectatorielle est ici grandement aidée par l'utilisation scénique de signes explicites pour évoquer un climat de guerre (le son d'armes à feu, etc.). Les signes postdramatiques de la

² Le spectacle a été notamment présenté en Belgique, en Espagne, au Portugal et au Royaume-Uni. Présenter *Tempest II* dans ces pays au passé colonisateur constitue une démarche délibérée de la part de la compagnie.

³ Le paratexte auctorial renvoie aux écrits soumis à la responsabilité directe de l'auteur. Le péri-texte inclut le nom de l'auteur, de titre de l'œuvre, les dédicaces, les pré- et postfaces, etc. Les interviews, etc. appartiennent à l'épi-texte.

⁴ Dans le cas des non-langages, la signification n'est pas obtenue par le rapport entre les plans de l'expression et du contenu. L'expression constitue l'acte d'énonciation et demeure en quête de contenu.

performance invitent le spectateur à modifier son hypothèse isotopique de départ, valide pour les quatre premiers actes : le proto-discours shakespearien fait place à un métadiscours allégorique centré sur la violence de la société contemporaine.

Contrairement à Jan Lauwers qui facilite l'interprétation spectatorielle, Lemi Ponifasio intègre la déroute du spectateur au centre de la dramaturgie. Le spectacle stimule l'association de trois contextes culturels, qui impliquent trois paliers de méta-abduction. Guidé par le paratexte, le spectateur cadre la représentation en tant que spectacle shakespearien. La première phase de méta-abduction est ainsi enclenchée. Confronté à une performance scénique emprunte de systèmes signifiants océaniques, le spectateur est invité à modifier ses hypothèses de départ (seconde méta-abduction). L'un des enjeux de *Tempest II* consiste à provoquer une troisième méta-abduction chez le spectateur. Alors que ce dernier peut se sentir peu concerné par la situation politique lointaine évoquée sur scène, son encyclopédie lui est renvoyée de plein fouet : contre toute attente, *Tempest II* fait écho au passé colonisateur dont ont hérité les spectateurs occidentaux. Au moyen d'une isotopie précise (les conflits politiques du Pacifique), le spectacle parvient à atteindre l'universalité par l'intermédiaire des compétences du spectateur. Par cette troisième méta-abduction, ce dernier devient un cocréateur à part entière : l'instauration de cette isotopie supérieure – et la puissance du spectacle qui en découle – dépendent directement de lui.

Vers un modèle de la citation intersémiotique

La citation postdramatique interroge les habitudes de perception du spectateur, tant du point de vue du contenu que de l'expression. Les deux spectacles étudiés ici citent l'œuvre de William Shakespeare à ces deux niveaux.

Le modèle de la traduction intersémiotique peut être adapté à la problématique de la citation dans le théâtre contemporain. Il permet d'étudier cette technique spectaculaire d'un point de vue sémiopragmatique, c'est-à-dire en tenant compte des compétences socioculturelles du spectateur. Les procédés de citation inscrits dans *Le Roi Lear* et *Tempest II* mettent en évidence l'importance de ces compétences. Ces dernières peuvent même être au centre de la dramaturgie. La communication théâtrale est entendue en tant que processus coopératif. Dans une création intertextuelle plus encore qu'ailleurs, le spectateur constitue véritablement un cocréateur du spectacle.

Ouvrages de référence

Jacques FONTANILLE, *Sémiotique du visible*, P.U.F., 1995.

André HELBO, *L'adaptation, du théâtre au cinéma*, Armand Colin, 1997.

André HELBO, *Signes du spectacle, des arts vivants aux médias*, Peter Lang, 2006.

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2004.

Patrice PAVIS, *Analyse des spectacles*, Armand Colin, 2005.

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Tome I, Belin, 1996.